

O espaço teatral e a condição do espectador¹

1. Introdução

Diz um antigo ditado chinês que quando o sábio aponta para a lua, o tolo olha para o seu dedo. Este texto propõe-se fazer exactamente o mesmo: olhar para o dedo que aponta. Assumirei, autorizado pela etimologia, que todos os teatros – e mais especificamente a secção de auditório dos teatros – funcionam como *dispositivos apontadores*, tendo em conta a vasta gama de *estratégias*, arquitectónicas e não só, que foram desenvolvidas ao longo da História com vista, precisamente, a esse *apontar*. Assim, proponho-me investigar esta função de direcção da atenção ou, para regressar à etimologia da própria palavra “*theatron*”, inquirir sobre aquilo que torna os teatros estruturas arquitectónicas particularmente eficientes em “dar a ver” ou em “fazer-nos ver”.

Neste contexto, “ver” pode muito bem possuir quer um sentido transitivo quer um sentido intransitivo. Começemos pelo segundo. Cuidadosamente colocado dentro de tais espaços, o espectador está predisposto, antes de tudo, a observar. “Predisposição”, aqui, sugere também um duplo sentido: literalmente, a disposição / deposição do espectador num espaço vectorizado e a disposição / atitude para a observação. Mesmo quando ainda não existe “nada” para ver, esta predisposição condu-lo à observação do espaço que o rodeia. Os outros espectadores tornam-se objecto do seu exame. O próprio edifício torna-se num tal objecto e não é certamente trivial o facto de os teatros ocidentais terem competido com as igrejas como constituindo oportunidades privilegiadas para a exibição do virtuosismo arquitectónico da sua época, catálogos de possibilidades arquitectónicas. De um modo semelhante a qualquer templo religioso, o teatro *qua* edifício aceita e reconhece o papel de receptáculo da contemplação. E não será preciso muito para transformar o próprio edifício num putativo – ou propedêutico – alvo de tal percepção atenta. Antes de começar o espectáculo, por assim dizer, ou antes que a experiência litúrgica tome conta do crente, é o mero acto de observar que toma prioridade sobre o resto. (As notas do programa podem ser particularmente úteis nesta

¹ Este texto foi escrito na Universidade de Wisconsin-Madison (EUA), sob o patrocínio da Fundação Fulbright e da Fundação para a Ciência e Tecnologia (bolsa de doutoramento PRAXIS XXI/BD/19778/99).

fase, providenciando um *abrigo seguro* àqueles que ficam cansados da voluta de olhares e procuram refúgio na sua leitura, tentando abstrair da excitação que os rodeia.)

Em segundo lugar, existe o aspecto transitivo de “ver” e o modo como os teatros dirigem a atenção dos espectadores para o palco. Certa tarde, sentado no anfiteatro grego de Éfeso, na Turquia, olhei por sobre o palco para admirar a paisagem que estava, por assim dizer, a ser-me apresentada. Apercebi-me, então, de que o impacto daquela vista sobre o observador circunstancial derivava não apenas da sua beleza mas principalmente do facto de estar a ser observada a partir de um *theatron*, ou seja, literalmente, de um “lugar para olhar”. Supus então que, se a mesma paisagem fosse observada daquele mesmo ponto mas na ausência do anfiteatro, a sua recepção teria sido inteiramente diversa. A questão, claro, é *por que é que isto acontece*.

Ao tentar reunir elementos que possam trabalhar em conjunto como diferentes itens de uma resposta a tal questão, irei utilizar a noção de “energia” ou “espaço energizado” proposta por Iain Mackintosh e desenvolvida por Gay McCauley². No entanto, não irei utilizar esta noção num sentido metafórico. Quero elaborar sobre a tese de que existe, *de facto*, energia *real* que é segregada e depositada em qualquer auditório teatral e de que tal energia constitui uma qualidade superveniente³ à estrutura física que acomoda o espectador.

Para tal, este trabalho deveria ser dividido em duas secções diferentes. Uma que reconhecesse as características arquitectónicas dos auditórios através da História, e o modo como os arquitectos foram aprendendo a dirigir, convenientemente, o olhar ou a audição do espectador através de tais características. Uma segunda secção deveria lidar com a montagem do auditório como uma espécie de “campo de forças” a somar aos elementos arquitectónicos anteriormente escrutinados. Dito de outro modo, lidar com o modo como a função superveniente de “dar a ver” do auditório se manifesta *sempre*, independentemente das diferentes soluções arquitectónicas ou *infra-estruturais*.

Dados os limites deste texto, irei concentrar-me na segunda parte desse projecto maior. E é neste âmbito que a noção de *energia* se revela particularmente útil. A produção de energia requer tensão e a tensão requer pólos opostos ou atitudes

² Cf. Gay Mcauley, *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor: Michigan University Press, 1999, p. 60.

³ As qualidades supervenientes são aquelas que são inseparáveis das restantes propriedades de um objecto. A cor vermelha, por exemplo, não se qualifica como propriedade superveniente porque duas coisas podem ser idênticas embora uma seja vermelha e a outra não. A “beleza”, porém, constitui uma qualidade superveniente uma vez que não podemos afirmar que duas coisas sejam idênticas embora uma seja bela e a outra não. A beleza plasma-se sobre todas as restantes propriedades do objecto. A cor vermelha, não.

divergentes. Tomarei como ponto de partida, a ser explicitado, que qualquer auditório visto como *espaço energizado* deriva a sua energia de uma rede complexa de *confrontações* e de *expectativas* a distintos níveis, tanto simbólicos como reais. A minha intenção será, então, a de argumentar em favor da relevância de tais *confrontações* e *expectativas*. Subjacente estará a possibilidade de ligar esta rede de energia à inesperada intensificação da paisagem de Éfeso.

2. Confrontações

O espaço aberto

Os teatros, por mais pequenos que sejam, são espaços abertos. Tal acontece, basicamente, porque pelo menos uma parte daquilo que os constitui se encontra aberto para exibição. O espaço aberto estava originariamente ligado à ameaça, ao perigo e ao risco. Uma das raízes etimológicas da palavra “mal” é “aberto”⁴. Estar no aberto é estar exposto e a antecipação de estar vulnerável constitui, seguramente, um aspecto importante do “medo do palco”. A partir da zona relativamente mais pequena do palco, qualquer auditório – e em particular auditórios escurecidos – podem surgir como territórios hostis, e as descrições das reacções dos actores perante os seus distintos públicos estão repletas de metáforas guerreiras⁵. A agressividade na relação entre espectador e actor é uma característica do teatro. O espaço aberto é “como uma folha branca de papel sobre o qual pode ser imposto um sentido”⁶ e é admissível que, muito frequentemente, o público *surja* como tal ao actor: uma folha em branco pronta a ser trabalhada. Contudo, e igualmente com elevada frequência, a transmissão de sentido não é uma tarefa fácil e o risco de se ser mal entendido encontra-se sempre presente. Portanto, o actor está *em risco* de duas formas: tanto literalmente em risco, porque se trata de um corpo vulnerável exposto ao exame militante do olhar do espectador, como também porque toda a sua intenção de comunicação pode, subitamente, entrar em colapso

⁴ Cf. Y. Tuan, *Space and Place, The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977, p.54.

⁵ Cf. McAuley, p.261; Paul Claudel, por exemplo, referia-se ao seu público como “aquela enorme mandíbula aberta para nos engolir”.

⁶ Tuan, 1977: 54.

O *risco*, porém, não é um exclusivo do actor. Há uma longa história de teatros que arderam e das inúmeras vítimas que fizeram, e outra feita a partir dos assassinios famosos que tiveram lugar em diferentes tipos de auditórios. São muitos os filmes e os romances que exploraram, igualmente, o tema do assassinato no teatro, nomeadamente, nos auditórios e durante uma representação ou interpretação. Isto acontece não só porque os teatros constituem, sob muitas formas, *câmaras de ressonância* perfeitas, mas também porque existe, realmente, algo de intrinsecamente arriscado no facto de todos se encontrarem mais ou menos expostos à contemplação pública e de estarem confinados dentro de lugares *cercados*.

Em línguas como o Alemão, “estar em risco” [“*Wagnis*”] e “ser julgado” ou “estar sobre a balança” [“*Waage*”] possuem raízes etimológicas comuns⁷ e esta ligação também se torna evidente na relação entre actores e espectadores. De facto, os teatros são excelentes *salas de exame* e o público está cada vez mais interessado em avaliar uma interpretação do que em experimentar sentido. O “olhar avaliativo” torna-se, assim, um componente significativo da observação do espectador e também isso marca vividamente a *confrontação* entre ele e o actor.

O público controlado

Todo o auditório de teatro funciona como um poderoso “olha aqui” e parece, portanto, intrigante, que um tal ambiente sobre-determinante tenha de depender, para o seu funcionamento correcto, do seu próprio “desaparecimento”. Isto é – e com a provável excepção daqueles períodos históricos em que o *espectáculo* que realmente interessava tinha lugar no próprio auditório, e não no palco⁸ –, o poder do auditório assenta no modo como desaparece como referência visual para o espectador e assume a função de direccionar a sua atenção para um espaço heterogéneo, apesar de contíguo ou mesmo, em alguns casos, um espaço que penetra o próprio espaço do público. Assim sendo, o seu papel activo consiste em produzir a “passividade” específica do espectador⁹. Apaziguar a turbulência causada pela energia da audiência é muitas vezes difícil e também isso produz tensão. Para neutralizar, ou antes, para melhor reciclar a

⁷ Sobre a importância desta ligação, cf. M. Heidegger, “Para quê poetas”, in *Caminhos de Floresta*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

⁸ Cf. M. Carlson, *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca: Cornell University Press, 1989: 140.

⁹ Cf. McAuley, 1999: 59.

energia potencialmente perturbadora que deriva naturalmente de uma multidão heterogênea de indivíduos literalmente encostados uns aos outros, é necessária uma energia ainda maior. As convenções sociais e o simples poder do que está a ser representado ou interpretado sobre o palco são parte dessa energia. Mas as características arquitectónicas do teatro são igualmente essenciais para esse controlo uma vez que, em larga medida “é o próprio edifício do teatro (...) que constrói o público como público”¹⁰. A segregação dos espectadores no interior do teatro através de entradas separadas para os seus vários segmentos, diferentes lances de escadas inacessíveis entre si, e todas as barreiras físicas que demarcam os vários públicos que constituem o público, não constituem apenas uma tendência histórica orientada em função da classe social. Deve ser também vista como uma forma de absorver ou atenuar parte da energia (a energia acústica, por exemplo) que é necessariamente gerada por uma multidão encerrada num ambiente mais ou menos claustrofóbico. A tensão entre esta energia condensada mas controlada e aquela que deriva da soma de todas as forças unidas para manter o público sob controlo é muito poderosa. De uma resolução apropriada desta tensão provêm muitas das razões que explicam o sucesso de um espectáculo.

A projecção cinestésica

Vários autores empregam as noções de energia e de dinâmica nas suas interpretações do espaço. Yi-Fu Tuan, por exemplo, menciona o modo como a mera presença do actor envolve já “uma sensação de acção iminente, carregando o espaço com uma potência tensa”¹¹. Incapaz de emular completamente o movimento do actor, o espectador encontra-se, no entanto, numa boa posição para melhor se aperceber do *espaço* enquanto sensação muscular ou cinestésica. Com efeito, ele está, em primeiro lugar, ciente da diferença entre duas cinestésias – a sua e a do actor – e, portanto, da existência de dois *espaços* heterogêneos que partilham o interior do teatro: o espaço maioritariamente imóvel do auditório e o espaço móvel sobre o palco. Uma diferença em cinestesia é uma diferença na sensação de espaço mas é também uma diferença de “níveis de energia”: “o espaço dos espectadores está menos carregado de energia

¹⁰ McAuley, 1999: 275.

¹¹ Y. Tuan, “Enacting Space”, in Counsel. e Wolf, eds., *Performance Analysis*, Routledge, 2001, p.160.

palpitante do que o espaço experimentado pelos intérpretes”¹². O contraste entre um espaço composto por corpos móveis e um espaço de espectadores mais ou menos imóveis é evidente e promove uma espécie de *osmose* de níveis de *energia* entre o palco e o auditório. Trata-se, para ser mais preciso, de uma *condição de sentido* para o espectáculo. Sem uma certa demarcação entre o intérprete e o espectador (da qual a distinção cinestésica é uma parte essencial) “a oscilação de estímulo e resposta entre o apresentador e aquele a quem é apresentado”¹³ não ocorreria. Constitui, portanto, uma condição de se ser espectador que o observador se torne consciente da *inércia* inerente à sua situação no auditório. Esta inércia é uma condição necessária do *olhar* e é por causa dessa imobilidade por relação ao intérprete que, “comparados com os intérpretes, os espectadores estão mais completamente conscientes do global padrão visual de espaço”¹⁴. A capacidade que o espectador possui para se aperceber do espaço da performance enquanto “padrão visual” equivale à forma como o actor é capaz de “produzir” espaço como sensação cinestésica, tanto para si próprio como para o espectador, e mesmo que as suas possibilidades de movimentação se mantenham apenas como meras potencialidades.

Se seguirmos a equação que Tuan faz entre espaço e sensação cinestésica, então deveríamos também interpretar os métodos tradicionais de demarcação do *interior* e do *exterior* dos teatros, ou seja, a demarcação entre o espaço performativo e o espaço *real*, como formas de *desacelerar* o espectador, instigando nele, desde que entra no edifício, a manifestação de uma diferente percepção do seu próprio espaço. Os lóbis de entrada, as escadarias, o empregado que pede ao espectador mais impetuoso que lhe mostre o bilhete, até mesmo a configuração habitual do auditório com todos os tipos de obstáculos à livre movimentação (filas de cadeiras, anfiteatros íngremes e multinivelados, etc.), todos estes factores contribuem para a retenção do espectador e para a redução da sua *energia* cinestésica, transferindo-o, literalmente, para um espaço diferente. Convenientemente *encaixado* no interior de um espaço lotado, o espectador projecta, então, para o palco a sua necessidade de movimento. Mais do que a sua passividade é o facto de o espectador *precisar* de actividade cinestésica que ajuda a explicar a eventual empatia com o que se vai passar no palco.

¹² Tuan, 2001: 160.

¹³ Bernard Beckerman, citado por McAuley, 1999: 276.

¹⁴ Tuan, 2001: 160.

Interior e exterior

Esta relação cinestésica entre o espectador e o intérprete, ou seja, esta transposição para o palco da necessidade de se mover, sentida de dentro de um espaço lotado e apertado, constitui, ela mesma, uma condição para uma maior identificação com a personagem e, portanto, uma porção, ainda não identificada, da *catarse*, se aceitarmos a definição aristotélica do teatro.

As noções de “fronteira”, “limiar” ou “limite” tornam-se, portanto, frequentes sempre que é abordado o papel do espaço no teatro. É provável que nenhuma outra forma de arte tenha mais insistentemente investigado as causas e consequências, éticas, políticas, sociais ou estéticas, da simples separação entre dimensões heterogêneas. Talvez porque a heterogeneidade como condição de possibilidade da arte não seja tão clara no teatro como noutros géneros artísticos. A pintura, a música, a literatura e mesmo o cinema dependem claramente da distinção entre o *mundo* artístico e o mundo quotidiano. No caso do teatro, porém, aquela *membrana* é muito mais fugidia. O facto de todas as características da vida quotidiana poderem ser replicadas cenicamente torna ainda mais premente a tarefa de diferenciar o mundo do público do mundo do espectáculo. Nesse sentido, **foram** criados, ao longo da história, inúmeros mecanismos. A sucessão de lóbis e espaços adjacentes que vão paulatinamente introduzindo o espectador no interior do teatro numa espécie de percurso iniciático, o enquadramento do palco pelo proscénio, a cortina do palco, os bastidores inacessíveis, a “green room” dos teatros anglo-saxónicos, única sala onde o convívio entre actores e espectadores é “autorizado” como numa espécie de câmara de descompressão a meio caminho entre os dois universos. Tudo marcas físicas de segregação que ajudam à tarefa de diferenciação simbólica entre as duas dimensões.

Dada a tendência tradicional para a arte se tornar objecto da sua própria actividade, não é estranho que o tema do interior / exterior e a insistência do papel dos *limites* se tornasse num importante *Leitmotiv* da história do teatro. Tal foi, em primeiro lugar, explorado através das distinções básicas entre a condição masculina e a feminina, às quais se juntou a distinção correlativa entre o espaço público, o político, a esfera exterior dos negócios e da guerra, e o espaço da família, o *lar*, o interior (note-se, por exemplo, como a palavra grega para “esposa”, *dámar* derivava de *dam* (casa) e de *-ar* (arranjar)).

O teatro clássico apresenta uma sucessão de exemplos do que acontece quando as fronteiras são transgredidas e as dimensões do interior e do exterior são confundidas. *Antígona*, *Medeia*, *Ifigénia*, *Elektra*, são personagens que assumem dimensões trágicas quando o seu *lugar* é, de algum modo, *perfurado* e elas são arrastadas para *fora*, sendo forçadas a uma atitude política. Todas elas aspiram ao regresso a uma esfera espacial interior, resguardada, mas que foi estilhaçada e se encontra, doravante, inacessível.

Se tomarmos em conta a configuração aberta do anfiteatro grego, podemos quase pressentir a empatia do espectador com o desejo da personagem. Expostos, tanto a personagem como o seu espectador são conduzidos a uma percepção mais lúcida da falta de um ambiente protector e resguardado. E podemos ainda acrescentar que os próprios actores se encontram predispostos à empatia com as personagens que interpretam, dada a sobre-exposição dos seus corpos à mercê do público concentrado.

Séculos depois, a transformação das condições físicas do edifício teatral suscita um outro género de empatia e um outro tipo de personagens. Tome-se o exemplo das peças do naturalismo oitocentista e, mais concretamente, o caso de *Hedda Gabler*. Na peça de Ibsen, não é o desejo de regressar a casa mas antes a claustrofobia que impulsiona a protagonista. Não é a saudade de casa mas a náusea de estar em casa. A sua situação é enfatizada pela fenomenologia particular da situação do espectador no interior do auditório oitocentista. Mantido na sua *célula* atravancada e às escuras, sentado numa cadeira estreita desenhada para manter a sua atenção sem distrações e dirigida para o palco, ou encurralado num camarote apertado, sob uma atmosfera densa e sobreaquecida, o espectador do século XIX estaria (literalmente) posicionado para entender melhor a ansiedade de Hedda Gabler do que a agorafobia de *Antígona*. A empatia fenomenológica (nomeadamente, a cinestésica) entre o espectador e a personagem repete-se aqui, ligando o condicionamento específico do corpo do espectador ao desassossego neurótico de Hedda. Os próprios actores participam da empatia com este desassossego. Mantidos numa caixa demasiado iluminada e sob uma vigilância tão pesada que cada um dos seus gestos acaba por se tornar simbólico (a quarta parede é a que mais contribui para esta *claustrofobia*), os actores vivem também esta necessidade de espaço aberto. Em certo sentido, todos sentem o mesmo desconforto.

O espaço de representação, e mais ainda o espaço de onde se observa a representação, devem ser assim analisados no modo como condicionam a própria escrita teatral ou como são nela, em certa medida, emulados. Nesse sentido, *Hedda Gabler*

funciona como um notável contraponto às heroínas clássicas. Do princípio ao fim da peça, a narrativa vai confinando Hedda a um espaço cada vez mais diminuto: de uma viagem de seis meses pela Europa até à Vila do marido, da sala de estar ao quarto interior onde acabará por suicidar-se. Significativamente, Hedda gostaria que o marido se dedicasse à política. Ao contrário da heroína clássica, para quem a actividade política é forçada e causa de consequências trágicas, a personagem de Ibsen vê na política, e na exposição social que ela traz consigo, uma saída da sua prisão¹⁵.

Fluxos de informação

Henri Lefebvre explora, igualmente, a noção de espaço como dissipação de energia. Apesar de alertar para o possível reducionismo, este autor aceita a hipótese do espaço como produto de uma energia, proposta por Fred Boyle¹⁶. Todo e qualquer organismo é um “recipiente e reservatório de energias massivas”¹⁷ e uma parte significativa desta energia consiste em informação. A acumulação de energia tem de ser descarregada periodicamente e o espaço funciona como “o meio no qual a energia é gasta, difundida e dissipada”¹⁸. Ora, as representações teatrais constituem um fluxo muito denso de informação. Na ausência de mecanismos como o enquadramento variável do cinema¹⁹, por exemplo, o espectador tem de determinar por si só o que é mais relevante em cada cena. Isto torna a experiência do espectador de teatro muito mais *privada* do que a do cinéfilo. Estudos experimentais²⁰ mostraram o quão idiossincrática pode ser a percepção de um espectáculo de teatro, diferindo consideravelmente a frequência com que cada espectador *varre* o palco com o olhar ou a duração das suas fixações visuais. O carácter extremamente individual desta experiência torna-a especialmente intensa. Não apenas porque é cognitivamente mais

¹⁵ Também significativo é o modo como Hedda recusa qualquer referência à sua mãe do que provável gravidez. Para a heroína clássica, a casa era justamente – como afirma a Chrysothemis de Hofmannsthal – o “cheiro dos bebés”. Hedda, pelo contrário, não pretende nenhuma dessas “responsabilidades” e sente-se abafada numa casa que cheira “a lavanda e a pétalas secas de rosa”.

¹⁶ H. Lefebvre, *The production of space*, traduzido por Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell, 1991, p. 13.

¹⁷ Lefebvre, 1991: 178.

¹⁸ Lefebvre, 1991: 180.

¹⁹ O enquadramento variável do cinema subdivide-se em três mecanismos formais de domínio sobre a atenção do espectador: a *indexação* (“indexing”), no qual a câmara imita o acto de apontar ao aproximar-se ostensivamente de um objecto; a *exclusão* (“bracketing”), pelo qual se indica - ao aproximar a câmara de um objecto, por exemplo - quais os elementos de cena que devem ser considerados e quais os que não são tão relevantes; e a capacidade de mudar a escala dos objectos (“scaling”), tornando-os maiores ou menores no decurso de um *take*.

²⁰ Cf. McAuley, 1999: 272.

exigente mas porque cada espectador irá aperceber-se do significado de cada cena com o seu *tempo* específico. A unificação da experiência de todos os membros do público constitui, assim, uma das mais intimidadoras tarefas a cargo de qualquer intérprete.

Se aceitarmos a equação de Lefebvre entre recepção de informação e energia, então poderemos concluir que cada espectador possui um nível de energia específico. Cada um pode aperceber-se de tal, sempre que notar que a sua reacção aos acontecimentos sobre o palco é diversa da dos outros espectadores, nomeadamente, porque se encontra *dessincronizado* em relação a eles, porque não ri no momento em que todos os outros o fazem, por exemplo. Esta consciência súbita da minha idiossincrasia como espectador pode ter várias implicações. Defendo que elas são, fundamentalmente, as seguintes: ou (a) um desejo de se entregar à sua experiência pessoal, *separando-se* do resto do público; ou (b) o desejo de emular o resto do público, tornando a minha experiência mais próxima do padrão comum. Quer siga uma quer opte pela outra, o espectador sente uma certa tensão, uma certa necessidade de se *definir*, e esta tensão é, de novo, energia. A sua acumulação pode mesmo atingir níveis insuportáveis, o que se reflecte nos confrontos frequentes entre aqueles que, no final, aplaudem e aqueles que apupam um dado espectáculo. Tais reacções não são apenas dirigidas ao espectáculo que acaba de terminar mas destinam-se também aos outros membros do público.

A especificidade da experiência do *observador* contrasta, por outro lado, com o carácter mais *comunitário* da experiência do *ouvinte*. Enquanto escutamos, participamos do termo “audiência”. Note-se, porém, que não existe nenhum substantivo colectivo no singular que englobe a nossa experiência enquanto “observadores”. A linguagem sugere, assim, que o acto de escutar constitui uma experiência partilhável e comunitária, ao passo que o acto de olhar apenas pode ser individual²¹.

A justaposição destas duas capacidades cognitivas também deve ser entendida como uma fonte da tensão e da energia que envolvem o espectador. A informação áudio é imposta em comum a todo o público e é principalmente sobre ela que pode ser alcançado o consenso crítico relativamente a um espectáculo. A *captação* da informação visual, no entanto, está em larga medida dependente das *escolhas* do espectador. Enquanto ouve exactamente as mesmas entradas de texto que os seus parceiros de plateia, ele pode decidir prestar atenção a uma secção do palco que não é directamente

²¹ Cf. McAuley, 1999: 251.

relevante para a acção em curso. Pode estar interessado num actor em particular, ou pode ter acesso visual apenas a uma parte do palco, devido a toda a espécie de interferências visuais possíveis (o espectador alto sentado à sua frente, por exemplo). A contrária, porém, não parece verdadeira. O espectador não pode centrar a sua atenção na porção relevante do palco e estar concentrado apenas numa secção do discurso do actor, a não ser que consideremos o caso absurdo de espectadores que apenas podem captar uma secção do espectro sonoro. Nesse caso, teríamos também de considerar o exemplo de espectadores cegos. Contudo, e uma vez que a grande maioria das peças de teatro **visa** apelar a ambos os sentidos, devemos restringir-nos aos impedimentos circunstanciais. Os obstáculos auditivos são diferentes dos obstáculos visuais. Não são tão selectivos. E quando são circunstanciais, se afectam um dos espectadores, então normalmente afectam muitos outros. Cada espectador pode, portanto, tornar-se ciente da especificidade da sua situação: simultaneamente, um membro de uma comunidade (auditiva) e um colector individual de informação (visual), dentro dessa mesma comunidade.

Obviamente, os encenadores modernos aprenderam a dirigir a atenção do espectador através do uso da tecnologia, nomeadamente, pelo uso de instrumentos de controlo da luz. Numa espécie de emulação do tipo de enquadramento variável desenvolvido pelo cinema, foram experimentadas algumas tecnologias, tentando alcançar um domínio da atenção visual do espectador tão eficaz como o controlo cinematográfico. Para além do uso do foco de luz, poderia considerar-se a hipótese de espelhos que ampliassem certos detalhes da encenação, ou cortinas móveis preparadas mecanicamente para reenquadrar a acção e dirigir o olhar do espectador para os aspectos mais salientes; palcos rotativos que fossem capazes de trazer para mais perto do público as personagens mais importantes em cada cena, etc. Mas é evidente que tais mecanismos se tornariam, eles mesmos, uma grande distracção²², para além de esteticamente desagradáveis. Mesmo o uso do foco de luz sobre o palco é pouco frequente na prática teatral contemporânea. Trata-se de uma forma algo *indolente* de conduzir o público para os elementos visuais relevantes. Mais ainda: não constitui uma condição necessária para a prática teatral, e se atendermos ao modo mais geral e básico de representação, é claro que o foco de luz não faz parte das suas características essenciais.

²² Para uma comparação entre a acuidade visual no cinema e no teatro, cf. N. Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p.86.

Por outro lado, ainda que a iluminação, o discurso, ou a confluência dos olhares dos outros intérpretes ou espectadores, pudessem ser bastante eficazes a *sugerir qual o foco de atenção* – i.e., aquilo para que se *deve* estar a olhar –, permaneceria sempre a possibilidade (de uma forma que não existe no cinema, por exemplo) de o espectador divergir do ponto focal pretendido e insistir em olhar para *outro lado*. Esta possibilidade – mesmo que não utilizada – garante-lhe a capacidade de construir uma versão muito pessoal da peça. A difusão geral do discurso oral garante a ligação do espectador ao núcleo diegético da peça. Mas a capacidade de *ilustrar* esse núcleo de acordo com as suas escolhas visuais continua lá. Apesar de eu não ser capaz de ouvir aquilo que os outros também não são capazes de ouvir, posso atender a partes do palco que se encontram, por assim dizer, despojadas de atenção. A consciência da minha capacidade de construir, deste modo, uma experiência estética única (ao notar a tensão entre aquilo *para que deveria estar a olhar*, se estivesse a seguir estritamente o fio do discurso, e aquilo a que decidi dar atenção, a capacidade para resistir ao óbvio) torna-se um componente importante do apelo teatral. (Qualquer instrumento tecnológico que restringisse esta possibilidade constituiria, na minha opinião, um erro grave.)

Esta discrepância *sinestésica* entre a imagem e o som deve ser, portanto, adicionada à tensão, já mencionada, entre a minha construção individual do sentido visual e o restante público. Trata-se, de certo modo, de uma espécie de *luta* política.

De notar que na maioria dos teatros, desde o anfiteatro grego até à galeria em forma de ferradura do teatro à italiana, a audição foi sempre privilegiada em relação à visão. Das filas mais recuadas do anfiteatro de Éfeso, por exemplo, é quase impossível distinguir a expressão do actor. A acústica, porém, revela-se sempre impecável. Os obstáculos à visão abundam nos teatros à italiana. Mas o som difunde-se por toda a sala. É interessante que um espaço construído para “nos dar a ver” se torne também um espaço que reconhece o facto de a comunidade dos espectadores se formar mais facilmente a partir da audição do que a partir da visão.

Olhares cruzados

Ora, se os teatros são lugares desenhados para “nos dar a ver”, deve ser assumido que uma tal predisposição não se esgotará no olhar do espectador sobre o palco. Os teatros também se constituem como redes de olhares que se cruzam de muitas formas. Tais redes caracterizam-se pelo facto de cada um desses olhares poder ser

devolvido. A consciência, por parte de cada espectador, dessa possibilidade, constitui igualmente, para o *observador potencialmente observado*, mais uma fonte de tensão e *confrontação* específicas do teatro.

Como podemos discriminar esta rede de olhares? Existe, em primeiro lugar, o olhar espectador / actor, o “olhar primário”²³, com o seu já mencionado escopo de avaliação e comparação. Mas é também claro que o melhor lugar para observar qualquer um dos espectadores é a partir do palco. Os actores têm a possibilidade de devolver o olhar do espectador e com ela a oportunidade de inverter, momentaneamente, as posições de contemplador e contemplado através de um “olhar secundário”. Quando a estética naturalista e a sacralização wagneriana do drama musical ditaram o princípio da “quarta parede”, o escurecimento dos auditórios – relutantemente aceite pelos teatros londrinos apenas após a Primeira Guerra – foi visto pela maioria dos actores como tendo representado uma perda significativa da *efervescência* que deriva da circunstância de o sorriso falso do actor, ou as suas lágrimas forjadas, poderem deparar com a expressão *autêntica* do espectador. O espectáculo teatral enquanto *co-produção* entre o presentacional, o ficcional mas também a realidade social que o envolve, via-se, em larga medida, amputado deste terceiro factor. Mas não seria apenas o actor a lamentar a perda de uma sensação de comunicação directa com o espectador e de um meio eficaz de monitorização e regulação da sua própria *performance*. Ao próprio espectador era, com esse escurecimento, retirada a “tensão moral”²⁴ que é activada com a súbita consciência de que o Rei Lear está *de facto* a devolver-me o olhar. A impressão segundo a qual o teatro é a activação de uma terceira dimensão entre a realidade e a ficção iria, portanto, sair prejudicada com o menosprezo deste “olhar secundário”.

Existe, obviamente, uma terceira espécie de olhar, aquele que é trocado entre os próprios espectadores. E também esse foi seriamente reduzido pelo escurecimento da plateia durante as representações. O tipo de tensão despertado por um tal olhar é muitas vezes de natureza sexual²⁵ mas algo deve ser dito estritamente sobre o facto de parte da condição de se ser espectador ser a de alguém que observa, sabendo estar também a ser observado. Isto cria um tipo específico de olhar, uma observação algo tensa e uma troca complexa entre a necessidade de manter o foco de atenção e a distração inerente à consciência de se ser, igualmente, objecto de atenção. Multipliquem-se os eventuais

²³ McAuley, 1999: 259.

²⁴ ²⁴ Segundo Paul Claudel, o olhar devolvido era, de facto, central à força moral do teatro.

²⁵ Cf. McAuley, 1999: 265-266.

observadores e torna-se claro por que é que “em períodos anteriores, (...) as senhoras respeitáveis não podiam olhar abertamente para o palco, tendo antes de ocultar o seu olhar atrás de véus, biombos ou leques”²⁶. Para o nosso objectivo actual, será suficiente sublinhar a enorme tensão que é criada por este tipo de situação, na qual a *necessidade de ver* do espectador é *obstruída* pela necessidade similar de outra pessoa. A possibilidade de devolver o olhar do outro espectador é uma forma de lidar com a tensão do *observador-observado*. Mas constitui igualmente uma forma de a exponenciar.

Existe também um factor cognitivo envolvido nesta espécie de olhar espectador / espectador. Um dos comportamentos adaptativos dos animais ao encontrarem outros animais, consiste no modo como tendem a seguir o olhar do outro animal até chegarem ao seu objecto-alvo. Também as crianças seguem normalmente o olhar da sua mãe até ao objecto para o qual ela está a olhar, além de que olhar para onde o interlocutor está a olhar constitui uma condição fundamental da comunicação verbal. Quando um espectador observa o olhar de outro espectador, activa este género de resposta cognitiva pré-programada. Ele pode, então, (a) resistir a esta resposta e forçar a sua atenção sobre o espectador que é, naquele momento, o seu alvo, ou (b) seguir o seu olhar até ao objecto-alvo do outro espectador, por exemplo, o palco. De qualquer modo, surge uma tensão cognitiva. No primeiro caso, ela deriva do facto de resistirmos à tendência natural, tornando o *observar* do outro o nosso próprio objecto perceptivo. Lutamos, por assim dizer, contra a função habitual de todo o teatro instanciada na pessoa que estamos a observar – ocorre, então, um certo sentimento de *transgressão*, i.e., a sensação de que não estamos a olhar para onde *deveríamos* estar a olhar nas presentes circunstâncias. No segundo caso, e tendo em conta que ver (em comparação com o escutar, por exemplo) representa uma actividade extremamente privada, quando seguimos o olhar do outro espectador na direcção do palco, continuamos incertos quanto àquilo que ele está, de facto, a observar. A questão “Para onde é que ele está a olhar?” soma-se à sensação de discrepância visual que permeia o público.

Isto diz-nos algo de muito importante no que se refere à natureza da observação do espectador. Com frequência, mais do que um facto completo em si mesmo, esta observação compreende uma *expectativa*, ou seja, o espectador quer ver, complementando desse modo a informação áudio que lhe está plenamente disponível.

²⁶ McAuley, 1999: 267.

“Espectador” está etimologicamente ligado a “*spectare*”, i.e., à actividade *escópica*, mas também ao “*expectare*”, à expectativa e à sua satisfação.

3. Expectativas

Centro de gravidade

Actores, directores e designers referem, frequentemente, a existência de um “ponto focal” no palco, um ponto preciso “para onde todas as energias convergem”²⁷. Resulta significativo que se tenda a mencionar este “ponto” através de termos como “energia” ou “ponto quente”²⁸. Assumindo uma relação privilegiada com a acuidade visual do espectador, este ponto é descrito como a área “onde quase toda a gente na audiência será capaz de ver o que se está a passar e ter acesso a ela”²⁹. No anfiteatro grego, trata-se, obviamente, da convergência geométrica de todos os assentos. Noutras configurações, terá muitas vezes de ser “descoberta”. Esta é, portanto, a área que melhor satisfaz a intenção do espectador de “observar o evento”. Por causa disso, ela produz um contraste importante com outras áreas – menos visíveis – do palco. De cada vez que a acção cénica se concentra sobre essa área pivot, o olhar de todo o público é igualmente concentrado. Se a acção é deslocada ou dispersa, uma parte importante do olhar dos espectadores pode igualmente começar a dispersar-se.

Não é difícil imaginar como esta *dispersão* da atenção visual implica outras consequências somáticas. O corpo do espectador pode tornar-se mais tenso, procurando seguir a acção que, subitamente, se desloca para sítios menos visíveis, inclinando a cabeça, esticando o pescoço, movendo-se no assento. Quanto mais invisível se tornar a cena, tanto mais tensão, puramente física, será desenvolvida. Progressivamente, vai também aumentando o grau de “expectativa” inerente à necessidade de *ver*, para que nos preparou todo o ambiente envolvente. A tensão do público mas também o relaxamento geral que ocorre quando a acção se encontra concentrada nesse ponto *panóptico* serão seguramente sentidos pelos actores sobre o palco. O facto de um único ponto do palco ser capaz de satisfazer a expectativa visual de todo o público intensifica a ideia de que esse constitui o “centro gravitacional” da cena.

²⁷ W. Condee, *Theatrical Space: A Guide for Directors and Designers*, Scarecrow, 1995, p.4.

²⁸ Cf. Condee, 1995: 5.

²⁹ Condee, 1995: 5.

Visível e invisível

A distinção entre os pontos focais e os pontos “brancos” do palco constitui apenas um segmento de uma bem mais geral fenomenologia da condição do espectador, e nomeadamente, da análise da circunstância pela qual o espaço do teatro se encontra dividido “entre um interior e um exterior, um espaço visível e um espaço invisível” (por exemplo, o espaço dos bastidores). Tal circunstância constitui, “em si mesma, uma estrutura elementar inerente e uma tensão básica que carece de interpretação”³⁰. Persiste, de facto, uma contradição significativa entre um espaço planeado para “nos dar a ver” – o auditório – e o facto de aquele outro espaço para o qual a nossa atenção é dirigida *ter de* negar-nos a completa satisfação de tal predisposição. O aparecimento da *skene*³¹ nos teatros clássicos ao ar livre pode ser interpretada como o início desta contradição essencial, no modo como assinala uma clausura, um fecho no espaço aberto, um local invisível que interrompe a cena teatral num desafio à configuração *panóptica* do anfiteatro. Apesar dos esforços posteriores do teatro naturalista, a transparência não é uma qualidade teatral. Ao bloquear consistentemente a mesma percepção visual que supostamente deveria estimular, o *theatron* afirma-se, desde a sua fundação helénica, como um lugar fomentado pelas energias da expectativa, da tensão e da frustração. Um lugar onde nem o espectador consegue ver tudo, nem o actor consegue devolver o olhar do espectador.

Temos, assim, dois fluxos importantes de expectativa a activar a fruição do público. Por um lado, existe o desejo de se mover, que é negado pela configuração do auditório ou pela demarcação simbólica do extracto social de cada espectador. O seu desejo é então projectado para o palco e produz uma espécie específica de identificação cinestésica entre o espectador e o intérprete (“ele está a mover-se por mim”). Por outro lado, existe o desejo de ver e a direcção deste desejo também para o palco. Mas também este é um desejo parcialmente insatisfeito dados os obstáculos à transparência (os bastidores escondidos, a opacidade dos cenários, etc.).

³⁰ H. Scolnicov, *Women's Theatrical Space*, Cambridge, 1994, p.6.

³¹ A *skene* do teatro grego clássico começou por ser uma tenda ou um barracão de madeira situado no fundo do palco e onde os actores se vestiam e trocavam de guarda-roupa. Com o passar do tempo, a *skene* acabou por ser incorporada como elemento cenográfico, representando a muralha de uma cidade, parte de um palácio, uma casa.

Existem outras formas através das quais os teatros geram expectativa e, portanto, tensão e *energia*. Os espectadores chegam, normalmente, mais cedo ao auditório. Os actores “chegam sempre tarde”, e mesmo no dia a dia uma “entrada dramática” é, quase sempre, uma entrada tardia. As filas de cadeiras vão-se enchendo num ritmo crescente e os níveis de ruído na plateia vão-se elevando. A sensação de que algo de heterogéneo em relação à nossa experiência comum vai “ter lugar” torna-se cada vez mais vívida e com ela, evidentemente, a expectativa e a antecipação.

Mesmo o facto de os espectadores poderem conhecer já cada detalhe do texto que está a ser representado pode ampliar esta expectativa e a subsequente tensão que deriva da comparação entre o conhecimento prévio e a nova versão que está a ser interpretada. Como já foi referido, o teatro é muitas vezes descrito como uma espécie de *terceira dimensão* que subverte “a oposição confortável entre realidade e ilusão, ou realidade e irreabilidade, ausência e presença, aqui e não-aqui, agora e não-agora”³². Diz-se também que o espaço teatral constitui um “terceiro espaço que já não é cénico nem público”, sendo o produto de “um jogo entre elementos fictícios e reais que se correspondem mutuamente”³³. Deve, contudo, ser acrescentado que uma porção significativa desta *terceira dimensão* provém da forma complexa e mais ou menos crítica pela qual os espectadores se encontram cometidos à tarefa de comparar o espectáculo em curso com as memórias de outras versões da mesma peça, ou com as suas próprias encenações privadas, os seus ritmos de elocução ou as suas hipóteses de marcação e contracena. A minha experiência do Próspero de Rui de Carvalho não é apenas a minha observação da sua interpretação mas algo a meio caminho entre isso e a activação das minhas memórias de todos os Prósperos a que assisti, incluindo o *meu*. E se regressarmos, de novo, ao argumento de Yi-Fu Tuan, segundo o qual o espaço é, primordialmente, uma sensação cinestésica, então temos ainda mais razões para acreditar que um *terceiro espaço* está a ser construído a partir da captação, por parte do espectador, dos movimentos efectivos do intérprete em conjunto com a *execução virtual* de outros movimentos, eventualmente preferidos àqueles.

4. Conclusão

³² McAuley, 1999: 255.

³³ Lefebvre, 1991: 188.

Para Henri Lefebvre, “o histórico e as suas consequências, o ‘diacrónico’, a ‘etimologia’ dos lugares no sentido do que aconteceu num determinado ponto ou espaço, tendo-o, desse modo, modificado, tudo isto acaba por se inscrever no espaço”³⁴. É certamente fascinante pensar nos sítios arquitectónicos como indistintos das suas sedimentações simbólicas e / ou históricas. Isto tornaria mais fácil, por exemplo, explicar por que é que a paisagem que rodeia Éfeso se torna muito mais impressionante quando olhada do interior do seu anfiteatro do que quando observada daquele mesmo ponto mas sem a *ajuda* do anfiteatro. Uma vez que cada lugar reteria a sua memória, o *campo de forças* complexo que constitui um auditório, a justaposição de todas estas confrontações e expectativas, permaneceria, por assim dizer, incrustado, na estrutura arquitectónica.

Desse modo, quando lemos o anfiteatro de Éfeso como um teatro, estamos a articular “o domínio do vivido, do concebido e do percebido”³⁵ que se reúnem para constituir a nossa experiência daquele espaço. E quando nos colocamos a nós mesmos no interior dessa *leitura* não podemos deixar de nos sentirmos *espectadores*. A diferença entre a análise privilegiada por um autor como Lefebvre e aquela que propus neste artigo está em que Lefebvre acredita que a predisposição do espectador é, essencialmente, um produto simbólico, assente em convenções sociais, ao passo que eu prefiro insistir sobre os aspectos *literais* em que podemos decompôr essa predisposição. Suspeitamos, por exemplo, que perdura a possibilidade de retorno do nosso olhar a partir do horizonte da paisagem, ou que existe um elemento saliente intencional envolvido no enquadramento daquela paisagem. Não estamos em campo aberto. As plataformas íngremes que constituem o auditório prenunciam a hipótese de uma queda. Os nossos movimentos estão condicionados e constrangidos. O espaço livre lá em baixo, contudo, e mais ainda a larga paisagem ao longe, parecem menos *perigosos*, lugares onde a amplitude de movimentos é possível. As linhas descendentes do auditório dificultam a nossa concentração sobre outros pontos dentro do mesmo auditório, outros turistas, por exemplo. Seguimos então o seu olhar e juntamo-nos ao *olhar* comum que converge na direcção do quase-cenário da paisagem. Não será preciso muito mais para nos fazer ceder à expectativa de que, muito em breve, *algo irá acontecer*.

³⁴ Lefebvre, 1991: 37.

³⁵ Lefebvre, 1991: 40.